

Aleksandra Szczepan

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Traumatyczna niepamięć: doświadczenie Wielkiej Wojny w polskiej literaturze dwudziestolecia¹

Traumatic Nonmemory: the Experience of the Great War in Polish Literature of the Interwar Period

Abstract: The aim of the article is to show the possibility of changing the angle from which we perceive Polish literature on World War I written in the interwar period. In Polish literary studies, there is a dominating tendency to see the Great War exclusively in terms of political event which led Poland to regain its independence; in other words, as a theme or motive of a politically oriented literature. Yet, there were many writers who considered the war a cruel and traumatic event which radically changed their ways of experiencing reality. Thus, the paper's goal is to show how the Great War might be perceived as a modern even and how its influence on literary expression might be considered. Having provided an overview of trauma as a modern concept and basic premises of cultural trauma theory, the present paper subsequently investigates three specimens of interwar Polish literary production and discusses them within the framework of trauma studies so as to show how this kind of reading might prove beneficial to one's perception of modern Polish literature.

Key words: Great War in literature, trauma theory, Polish literature 1918–1939, Andrzej Strug, Józef Wittlin, Jan Żyznowski

Na nic się nie zda, że będziesz opowiadać. Nie uwierzą ci. Nie przez złośliwość ani żeby ci okazać lekceważenie, ale dlatego, że nie potrafisz. Jak później, jeżeli wyżyjesz i będziesz chciał coś od siebie powiedzieć, powiesz: „Byliśmy nocą na robotach, walili w nas, a potem o mało co nie potonęliśmy w błocie”, odpowiedzą ci: „Ach!”, i może dodadzą: „Musiało wam być wtedy niewesoło”. I tyle.

Henri Barbusse, *Ogień. Dziennik pewnego oddziału*

Prawie wszyscy ocaleni, kiedy opowiadają o swoich przeżyciach lub je opisują, wspominają sen, który powtarzał się często jeszcze w czasach, gdy byli w obozie, i różnił się w szczegółach, ale treść miał

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/N/HS2/02508.

zawsze taką samą: wracali do domu, z przejęciem i uczuciem ulgi opowiadali o swoich przecierpianych udrękach najbliższej osobie, a ta nie chciała im uwierzyć i nawet nie chciała ich słuchać. Przeważnie (i to było najbardziej okrutne) odwracała się i w milczeniu odchodziła.

Primo Levi, *Pogrążeni i ocaleni*

Polska literatura pierwszej wojny światowej jest hasłem terminologicznie niejasnym z przynajmniej kilku powodów. Po pierwsze, zakres jej denotacji ulega interpretacjom: może dotyczyć utworów literackich powstałych we względnie krótkim okresie wojennych zmagani 1914–1918 albo działać na prawie tematu, rozszerzając swój zakres o teksty powstałe w różnym czasie, wreszcie przyjąć możemy klucz biograficzny, śledząc życiowo-pisarskie dzieje twórców, zwykle czynnych uczestników działań wojennych, którzy z doświadczenia wojennego uczynili ważki i powracający problem dla swojej twórczości². Po drugie, termin ten wkracza na grząski grunt historycznoliterackich sporów dotyczących polskiego procesu literackiego tego czasu: rok 1914 może stanowić granicę Młodej Polski, a 1918 początek dwudziestolecia, pozostawiając kluczowe cztery lata wojennego doświadczenia w periodyzacyjnym limbo – pierwsza wojna traktowana jest więc nie tyle jako wydarzenie fundujące dla pewnego typu doświadczenia, które znalazło na tyle charakterystyczne artykulacje w literaturze, by znacząco zmienić jej obraz, ile raczej jako pochodna nowej sytuacji politycznej, w jakiej znaleźli się pisarze, z których wielu tworzyło również przed wojną³, okres wojny i powstającą w tym czasie produkcję artystyczno-intelektualną

² W dotychczasowych opracowaniach zdaje się przeważać ta pierwsza perspektywa. Por. np. D. Kielak, *Wielka wojna i świadomość przełomu. Literatura polska lat 1914–1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2001; I. Maciejewska, *Proza polska lat 1914–1918 wobec wojny światowej*, [w:] *eadem*, *Rewolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905–1920*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1991; M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004; J. Rozmus, *Żołnierskie narracje o wojnie światowej 1914–1918. Strzelcy, legionści, Polacy w armii austro-węgierskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013; K. Stępnik, *Rekoniesans. Studia z literatury i publicystyki okresu I wojny światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997; jako „temat”, silnie obecny również w prozie dwudziestolecia, Wielką Wojnę traktują m.in. T. Burek, *Problemy wojny, rewolucji i niepodległości w zwierciadle prozy narracyjnej*, [w:] A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski (red.), *Literatura polska 1918–1975*, t. I: 1918–1932, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995; M. Lalak, *Proza lat 1914–1939 wobec wojny i sposobów jej wyrażania*, [w:] W. Bolecki, E. Kuźma (red.), *Literatura wobec niewyrażalnego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998; E. Łoch, K. Stępnik (red.), *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999. Perspektywa biograficzna występuje zwłaszcza w opracowaniach twórczości Józefa Wittlina – por. np. L. Fryde, *O prozie Wittlina*, [w:] *idem*, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, pierwodruk: „Ateneum” 1939, nr 3; I. Maciejewska, *Doświadczenie wielkiej wojny – Józef Wittlin*, [w:] *eadem* (red.), *Poezi dwudziestolecia międzywojennego*, t. II, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982; M. Stępień, *Inwalida pierwszej wojny światowej (o Józefie Wittlinie)*, [w:] E. Łoch, K. Stępnik (red.), *Pierwsza wojna światowa...*

³ Wskazują na to przywołane powyżej liczne opracowania literatury 1914–1918, bez uwzględnienia jej powojennych inkarnacji, a także prosty fakt, że w klasycznej serii podręczników historii literatury polskiej okres 1914–1918 właściwie nie występuje (powieściom i dziennikom wojennym poświęca akapit Jerzy Kwiatkowski; por. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 215).

można też włączyć do większej modernistycznej formacji literackiej, obejmującej okres od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku do lat sześćdziesiątych wieku następnego⁴. Po trzecie, kwestia artystycznej wartości i „doświadczeniowego potencjału” utworów, które zaliczyć by można do literackich reprezentacji pierwszej wojny światowej w polskiej literaturze, zwykle ustępuje miejsca, w interpretacjach historyków literatury, ocenie ich znaczenia dla kształtowania postaw w odrodzonej Rzeczypospolitej i klasyfikacji wojennych motywów. Po czwarte wreszcie, hasło „literatura wojny”, z częstym uzupełnieniem „i okupacji”, zwykle odnosić się do twórczości literackiej dotyczącej kolejnego historycznego kataklizmu, który dla polskiej literatury ostatniego wieku stał się paradygmatycznym doświadczeniem traumy i całkowicie przysłonił ten wymiar literatury będącej odpowiedzią na wydarzenia lat 1914–1918.

Te cztery kwestie wydają się kluczowe dla widmowego statusu doświadczenia Wielkiej Wojny w polskiej literaturze. Jak postaram się jednak pokazać, możliwa (i poznawczo intratna) jest zmiana perspektywy w myśleniu o polskiej twórczości literackiej skupionej wokół reprezentacji pierwszej wojny i zinterpretowanie jej raczej jako diagnozy i odpowiedzi na *stricte* nowoczesne doświadczenie wojennej traumy niż zbioru patriotyczno-niepodległościowych manifestów. Odnosząc się do zarysowanych powyżej problematycznych węzłów, swoją argumentację (po pierwsze) będę budować, opierając się na przesłance, że Wielką Wojnę należy przede wszystkim traktować jako istotne doświadczenie biograficzne, które podległo różnie motywowanej niepamięci w okresie międzywojennym; (po drugie) podążając za reinterpretacjami periodyzacji polskiej literatury nowoczesnej (Ryszard Nycz) i rozpoznaniem dotyczącymi tzw. europejskiego modernizmu, literaturę dotyczącą pierwszej wojny światowej będę traktować jako element szerzej rozumianej formacji modernistycznej, związanej z doświadczeniem nowoczesności; wreszcie (po trzecie i czwarte), odczytując wybrane przykłady literackie z tego okresu w kluczu traumatycznym, postaram się pokazać (z uwzględnieniem metodologicznych niebezpieczeństw), że literatura pierwszowojenna może stanowić swoistą prefigurację trybów reprezentacji doświadczenia traumatycznego, z jakimi spotykamy się po roku 1945.

W badaniach nad europejskim modernizmem literackim i artystycznym, pojmowanym jako formacja o dosyć szerokim (choć wielokrotnie dyskutowanym i posiadającym kilka wariacji) zakresie chronologicznym i obejmującym zwykle okres 1885–1935⁵, Wielką Wojnę traktuje się jako rodzaj wewnętrznej cezury, przede wszystkim jednak jako emblematyczne wydarzenie nowoczesne – rozumiana jako pierwsza wojna totalna, ze względu na zakres geograficzny, techniki militarne, liczbę ofiar, wielość sfer życia, które objęła swoim wpływem, wreszcie redefinicję mitów i dostępnych wyobrażeń dotyczących walki zbroj-

⁴ Zob. przede wszystkim: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002; W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia – analizy – interpretacje*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012; J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007; M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007.

⁵ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Universitas, Kraków 2004, s. 72.

nej, osoby żołnierza, kategorii etycznych, waleczności i bohaterstwa. Jako takie, obok na przykład modernizacji i doświadczenia miejskiego, doświadczenie wojenne okazuje się kluczowe dla rozumianej w duchu Althussera obiektywnej nowoczesnej problematyki, której diagnozę – jak argumentuje w swoim instruktażowym artykule Richard Sheppard – stanowią modernistyczne teksty kultury i na którą próbują one odpowiedzieć. Modernizm bywa wręcz interpretowany jako pochodna i produkt doświadczenia wojennego⁶; Tim Armstrong postuluje na przykład uznanie Wielkiej Wojny za decydującą dla rozumienia czasowości we współczesnej kulturze, a tym samym za wydarzenie fundujące dla modernistycznych innowacji artystycznych. Skutkiem Wielkiej Wojny jest bowiem zakłócone doświadczenie temporalności, w którym dynamiczna struktura przenikających się przeszłości, teraźniejszości i przyszłości konfrontuje się z elementami „zamrożonego czasu”: traumatycznej teraźniejszości, udaremnionej przyszłości⁷. Podobną tezę stawia Georges Didi-Huberman, twierdząc, że nowoczesne sposoby reprezentacji, montaż, fragmentaryzacja i powtórzenie są pochodną doświadczeń wojennych na frontach w całej Europie⁸.

Ponadto żywotną częścią kanonu literatury modernistycznej stały się teksty opisujące wydarzenia wojenne oraz ich wpływ na późniejsze życie ich uczestników: powieści Ernsta Jüngera, Henriego Barbusse’a, Romaina Rollanda, Georges’a Duhamela, Johna Dos Passosa czy późniejsze książki Josepha Rotha, Arnolda Zweiga, Richarda Aldingtona, a także rejestrujące echa traumatycznych wydarzeń Wielkiej Wojny dzieła Virginii Woolf, Williama Faulknera, Ernesta Hemingwaya, Hermanna Hessego czy Thomasa Stearnsa Eliota.

Te dwie literackie „strefy wpływów” Wielkiej Wojny – fabularyzowane dzienniki z frontów oraz eksperymentalna estetyka – dobrze pokazują inną ważną cechę wojny jako doświadczenia nowoczesnego: jej traumatyzujący charakter. Jak wskazuje Roger Luckhurst, w badaniach nad formacją modernistyczną kluczowy stał się koncept traumy – psychicznego urazu – jako doświadczenia charakterystycznego dla podmiotu nowoczesnego. Rozrastające się miasta, postępująca modernizacja i industrializacja, narodziny kina i telegrafu, powstanie kolei – wszystko to złożyło się na reinterpretację ludzkiego doświadczenia w kategoriach następujących po sobie spięć i szoków⁹. To właśnie katastrofy kolejowe dają asumpt do pierwszych sformułowań tego, co z perspektywy czasu można nazwać teorią traumy – pierwsze diagnozy powypadkowego szoku nerwowego, który nie miał nic wspólnego z fizycznym urazem, nazywały tę przypadłość *railway spine* i szukały przyczyn we „wstrząśnieniach kręgosłupa”. Równoległe z tą nieznaną jednostką chorobową poradzić musiało sobie prawo – było to wynikiem lawiny pozwów o finansowe rekompensaty kierowane do przedsiębiorstw kolejowych. Wreszcie od lat siedemdziesiątych XIX wieku dyskusje nad etiologią i skutkami urazów nerwowych, od 1900 roku nazywanych coraz częściej

⁶ Por. M.K. Spears, *Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry*, Oxford University Press, New York 1970; D.W. Fokkema, E. Ibsch, *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature, 1910–1940*, St. Martin’s Press, New York 1988, za: R. Sheppard, *Problematyka modernizmu...*, s. 75.

⁷ T. Armstrong, *Modernism: A Cultural History*, Polity Press, Cambridge 2005, s. 19.

⁸ Por. G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii I*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2011.

⁹ R. Luckhurst, *The Trauma Question*, Routledge, London–New York 2008, s. 20.

traumatycznymi neurozami, przeniosły się na grunt nowoczesnej psychologii, często łącząc się z badaniami nad histerią i zajmując istotne miejsce w koncepcjach psychoanalitycznych Jeana-Martina Charcota, Pierre’a Janet’a czy wreszcie Zygmunta Freuda.

Nowoczesność pierwszej wojny światowej wiąże się zatem również z jej głęboko traumatyzującym charakterem: w 1915 roku Charles Myers, psycholog i lekarz wolontariusz na froncie publikuje w „The Lancet” raport o przypadkach trzech żołnierzy, którzy cierpią z powodu psychicznych urazów wywołanych przebywaniem w pobliżu wybuchającego pocisku. Symptomy to: zamazane i ograniczone widzenie, mimowolne drżenie, płacz, utrata smaku i węchu oraz częściowa amnezja dotycząca samego wydarzenia. Myers leczy ich hipnozą, a ich przypadłość nazywa *shell shock*¹⁰. Nazwa przyjmuje się i przez cały okres wojenny lekarze spotykać się będą z tysiącami żołnierzy cierpiących na podobne objawy (zobojętnienie, dezorientacja, utrata wzroku lub słuchu, niemota, spazmatyczne konwulsje lub drżenie kończyn, brak czucia, wyczerpanie, bezsenność, depresja, przerażające, powtarzające się koszmary)¹¹. Masowa trauma pierwszej wojny szybko skojarzona zostaje z rozpoznaną diagnostycznie „kobiecą” histerią, którą szok artyleryjski przypomina pod względem objawów, oraz traumatyczną neurozą. Pojawiają się konkurencyjne określenia: *shell shock* nazywany jest raną umysłu, NYDN (*Not Yet Diagnosed – Nervous*, jeszcze nie zdiagnozowane – nerwowe), i definicje: kojarzony jest z histerią (uważaną za charakterystyczną dla rekrutów z klasy pracującej oraz Irlandczyków w armii brytyjskiej i Żydów w armii niemieckiej) lub neurastenią, tłumaczony konfliktem psychologicznym i leczony psychoterapią lub utożsamiany z tchórzostwem, słabością, zniewieścieniem oraz symulowaniem objawów i traktowany elektrowstrząsami¹². Freud, który nie pisze wiele podczas wojny ani nie leczy żołnierzy dotkniętych wojenną neurozą, w napisanym w 1920 roku studium *Poza zasadą przyjemności* łączy, podobnie jak w swoich przedwojennych pismach, nerwicę pourazową, powstałą w wyniku ciężkich wstrząsów mechanicznych i sytuacji zagrożenia życia, w tym urazów związanych „ze strasliwą, właśnie zakończoną wojną”, z histerią, tej pierwszej przypisując jednak znacznie silniejsze objawy. Nerwica, podkreśla, nie ma nic wspólnego z organicznymi uszkodzeniami systemu nerwowego, ale polega na przerwaniu ochronnej „membrany” aparatu psychicznego, do którego dostaje się nadmiar zewnętrznych podnieci. Z traumą wiąże się uczucie strachu – stan, w który popadamy w obliczu niebezpieczeństwa, na które nie jesteśmy przygotowani¹³. W kompulsywnym powtarzaniu przeżytego urazu (w snach, odgrywaniu) Freud widzi wysiłek aparatu psychicznego, usiłującego poradzić sobie z nadmiarem bodźców, które przełamały jego barierę ochronną, i z opóźnieniem zareagować na traumę¹⁴. W psychoanalizie Freuda, na co zwraca uwagę Catherine Malabou,

¹⁰ *Ibidem*, s. 50.

¹¹ R. Leys, *Traumatic Cures: Shell Shock, Janet, and the Question of Memory*, „Critical Inquiry” 1994, vol. 20, no. 4, s. 624.

¹² Por. S. Volkov, *Pomysł na nowoczesność. Żydzi niemieccy w XIX i na początku XX wieku*, przeł. J. Górny, P. Pieńkowska, Wiedza Powszechna, Niemiecki Instytut Historyczny, Warszawa 2006, s. 76–77.

¹³ Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 17.

¹⁴ *Ibidem*, s. 30.

zewnątrzny szok zawsze jest tylko wtórnym czynnikiem, który aktywuje wewnętrzną przyczynę nerwicy leżącą w konflikcie ego z popędem seksualnym. W koncepcji seksualności, energii psychicznej, nie ma więc miejsca na „brutalny wypadek, czyste wtargnięcie, ranę bez hermeneutycznej przyszłości”¹⁵ – wszystko ostatecznie motywowane czynnikami pochodzącymi z samej psyche. Jak pokazuje Malabou, analizując między innymi kasus żołnierzy rannych podczas pierwszej wojny, psychoanaliza nie rozpoznaje przypadków wywołanych na przykład urazami mózgu i nie dopuszcza ingerencji radykalnej zewnętrżności w aparat psychiczny, która mogłaby spowodować przerwę w jego funkcjonowaniu. Tak rozumiane wydarzenie traumatyczne pozostaje bowiem całkowicie niezintegrowane z procesami wytwarzania „ja”, nie poddaje się hermeneutycznej obróbce, a osoby, które w wyniku przerwania tożsamości nie rozpoznają siebie jako siebie, stają się kimś innym. Wypadek – wydarzenie fundujące dla ich nowej podmiotowości – pozostaje całkowicie pozbawiony sensu, połączenie między przeszłością i teraźniejszością zupełnie zerwane. Jak dowodzi Malabou, skutek traumy ma również charakter czysto afektywny: objawia się w emocjonalnym deficycie, nieobecności afektów, oziębłości, obojętności i znieczuleniu¹⁶.

Zbliżone postulaty – by nie wiązać wojennych neuroz z systemem libidalnym – stawiali również psychoanalitycy współcześni Freudowi (Sandor Ferenczi, Abram Kardiner). To jednak właśnie jego koncepcja okazała się kluczowa dla rozpoznań kulturowej teorii traumy, której rozkwit przypada na lata dziewięćdziesiąte ubiegłego wieku, zbiegając się w czasie ze wzrostem znaczenia traumy jako źródła tożsamości oraz statusu ofiary jako źródła identyfikacji, a także narodzinami tzw. kultury rany, uprzywilejowania tego, co traumatyczne, w tłumaczeniu wszelkich zjawisk¹⁷. Towarzyszył temu *boom* twórczości autobiograficznej, w tym książek reprezentantów tzw. drugiego pokolenia, czyli dzieci ocalałych z Zagłady. W reprezentatywnych dla kulturowej teorii traumy pracach Cathy Caruth trauma rozumiana jest jako aporia, czasowe zakłócenie, paradoksalne doświadczenie, które uderzając w aparat psychiczny, pozostaje dla niego niepoznawalne. Traumatyczne wydarzenie może być rozumiane jako takie wyłącznie po fakcie, przez symptomy i reminiscencje, a przez to pozostaje niezintegrowane w pamięci, w traumę wpisane jest bowiem szczególne opóźnienie i rodzaj dręczącej, nawiedzającej obecności. Caruth rozumie traumę zatem jako kryzys reprezentacji, historii, prawdy i narracji¹⁸. Zagłada staje się dla teorii traumy wydarzeniem paradygmatycznym, a jego reprezentacje wyznaczają ramy, w jakich mówić się zaczyna o relacjach między traumą a narracją. Badacze relacji ocalałych, Shoshana Felman i Dori Laub, opisują świadectwo jako fragmentaryczne i przerywane, „złożone z cząstek i fragmentów pamięci przytłoczonej zdarzeniami, które nie dają się podporządkować rozumieniu czy pamiętaniu,

¹⁵ C. Malabou, *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage*, przeł. S. Miller, Fordham University Press, New York 2012, s. 8.

¹⁶ *Ibidem*, s. 1–20.

¹⁷ Por. np. C.J. Dean, *Aversion and Erasure: The Fate of the Victim after the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca–London 2010.

¹⁸ Por. C. Caruth, *Introduction*, [w:] *eadem* (red.), *Trauma: Explorations in Memory*, John Hopkins University Press, Baltimore 1995; *eadem*, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.

czynów, które nie mogą być skonstruowane jako wiedza ani zasymilowane w pełnym poznaniu, wydarzeń wykraczających poza nasze ramy referencji”¹⁹. Świadek szuka zatem środków reprezentacji, które oddałyby ów epistemologiczny impas, a paradoksalna czasowość traumy i konieczność oddania jednostkowego doświadczenia zmusza opowieść do porzucenia linearności narracji na rzecz achronologii, afabularności, zawieszenia związków przyczynowo-skutkowych, powtórzeń, reminiscencji, nagłych objawień, które zmieniają sens wydarzeń z przeszłości²⁰. Te cechy traumy oddać może literatura, która odrzuca tradycyjne sposoby opowiadania i może sprostać owej aporetycznej i jednostkowej estetyce traumy – w obszarze zainteresowań badaczy pozostają zatem dzieła wykorzystujące awangardowe zabiegi, eksperymentujące z czasem, fragmentaryzacją i montażem, podejrzliwe wobec konwencji. Lektura tekstów związanych z traumą zawiesza zatem do pewnego stopnia hermeneutyczne pragnienie, śledząc raczej skazy i przemilczenia w narracji, badając strukturę powtórzeń, przenikanie się codzienności z ekstremalnością, teraźniejszości z przeszłością, poszukując tego, co na powierzchni tekstu może zaistnieć tylko jako symptom.

Jak widać zatem, traumatyczna lektura tekstów modernistycznych zakłada podwójny paradoks: po pierwsze, rozumienie nowoczesności jako pola traumy to przede wszystkim fantazja ponowoczesności szukającej swych korzeni, dla której paradygmatycznym wydarzeniem granicznym jest Zagłada. Lektura powieści o żołnierzach wracających z frontu w kategoriach traumy zakłada rodzaj sprzężenia zwrotnego: neuroza Wielkiej Wojny i jej psychoanalityczne artykulacje tworzą genealogię współczesnego dyskursu traumy, używając lektury traumatycznej jako narzędzia interpretacyjnego wobec literackich artykulacji ukazujących *shell shock*, stosujemy jednak raczej ponowoczesną teorię do nowoczesnych tekstów. Po drugie, utożsamiając artykulację doświadczenia traumatycznego w literaturze z eksperymentatorskimi zabiegami narracyjnymi, dla których prekursorskie pozostają dzieła modernistyczne, wtórnie naznacza się te teksty traumatycznym potencjałem – tu zdają się lokować po części rozpoznania Armstronga i Didi-Hubermana o kluczowym znaczeniu traumy wojennej dla innowacyjnych praktyk modernizmu. Trauma pierwszej wojny i Zagłady tkwią z sobą w szczególnym, dialektycznym związku: Wielka Wojna, pozostająca terenem, na którym trauma wydarzyła się, lecz nie została do końca rozpoznana, naznacza wstecznie traumę drugiej wojny, która znalazła język, choć operujący głównie aporią, na zaznaczenie swojego doświadczenia. Paradoksalna struktura doświadczenia traumatycznego zdaje się zatem działać nawet na poziomie metodologii²¹.

Co ciekawe, przekonanie o kluczowym znaczeniu Wielkiej Wojny dla przemian praktyk artystycznych zdają się wyrażać polscy krytycy literaccy, którzy na gorąco komentowali związki literatury i wojny. Karol Irzykowski pisał w 1916 roku: „Nawał wypadków i wrażeń płynących z tej wojny, kto wie, czy nie zawiera w sobie pewnych czynników, które poprzez

¹⁹ S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, London–New York 1992, s. 5.

²⁰ Por. A. Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004, s. 33–34; R. Luckhurst, *op. cit.*, s. 79–86.

²¹ Ciekawym przypadkiem jest interpretacja w kategoriach traumy powieści o pierwszej wojnie światowej Pat Baker *Odrodzenie* z 1991 roku dokonana przez A. Whitehead. Por. *ibidem*, s. 12–29.

dusze twórców-artystów działając, objawią się w głębokich przemianach dotychczasowych form”²². Wtórzuje mu Juliusz Kleiner: „Z przemiany życia płynie żądza nowego wyrazu, konieczność nowej sztuki”, chodzi bowiem o „zmieniony typ przeżywania świata”²³. Co więcej, Kleiner zaczyna swój artykuł w manierze, która łudząco przypomina Freudowskie rozważania o traumie: wojna to „potęga niebywałych wypadków (...), napięcie energii, o jakim nie śniły sny najśmielsze (...), przerasta zakres i siłę naszej świadomości”²⁴; Irzykowski w tym duchu prorokuje: „Wojna wywołała tak wielkie napięcia psychiczne, że muszą one pociągnąć za sobą niewypłacalność poezji na pewien czas”²⁵. Przekonanie, że literatura po okresie wojennym ulegnie czasowej artystycznej zapaści, łączy się u obu krytyków z nadzieją, że ostatecznie przestanie być ona „literaturą trębaczy i rębaczy” (Irzykowski) czy „literaturą zmęczenia” (Kleiner) i doświadczenie wojenne znajdzie swoją artystycznie oryginalną artykulację: „wyraz nowy częściej rodzi się ze wspomnienia”, pisze Kleiner, a związek literatury z wojną „nie musi wcale polegać na zależności tematowej”²⁶; „dzieła, które lubo nie opowiadają o armatach i trupach, mogą być bliższe istoty wojny, niż najautentyczniejsze wykrawki z jej powierzchni” (Irzykowski)²⁷. U obu krytyków dominuje przekonanie, że wojna, której są świadkami, ma wyjątkowy charakter: nie tyle z powodu niepodległościowego polskiego komponentu (choć ten jest istotny szczególnie dla Kleinera), ile raczej ze względu na swój rozmiar i siłę rażenia; Kleiner pisze wręcz, że konflikt ten to „ostatnie słowo kultury nowożytnej”. Jednak, jak pokazuje Tomasz Burek, polskie doświadczenie wojenne miało znamiona wyraźnej odrębności wobec krajów europejskich o ustalonym bycie politycznym. Po pierwsze zatem, zazwyczaj kwestia uczestnictwa w starciach nie miała charakteru „służby ojczyźnie” i wiązała się z koniecznością bratobójczej walki, jako że Polacy w wielu przypadkach stanowili posiłki po obu stronach frontu. Po drugie – działania zbrojne wiązały się z ogromnymi stratami materialnymi na terenach, przez które przetaczały się walki, i początkowym nastrojem mizerabilizmu. Wreszcie – gdy w Europie pobrzmiwały pierwsze echa wyczerpania działaniami wojennymi, przerażania okrucieństwem i bezsensownością konfliktu i pojawiały się coraz częstsze tendencje pacyfistyczne – w Polsce rozpętała się patriotyczna gorączka, która wojnie nadała wymiar dziejowej szansy na odrodzenie się państwa polskiego. „Patriotyzm, a nie imperializm; heroizm, a nie pacyfizm; umiłowanie wolności, a nie przymus – w takich opozycjach zawierała się legionowa samowiedza o odrębności polskiego stosunku do wojny”²⁸ – pisze Burek. Diagnoza Irzykowskiego o literaturze trębaczy i rębaczy pojawiła się nie bez powodu – w literaturze opisującej doświadczenia wojenne górę wzięły przedstawienia spod znaku Sienkiewicza

²² K. Irzykowski, *Wpływ wojny na literaturę. Horoskopy i zadania*, „Myśl Polska” 1916, z. 3, s. 217.

²³ J. Kleiner, *Pod wrażeniem wojny i „Księgi ubogich”*, [w:] *idem, Szttychy*, Gebethner i Wolff, Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 91, 96, pierwodruk: „Myśl Polska” 1917, z. 1–2.

²⁴ *Ibidem*, s. 89.

²⁵ K. Irzykowski, *op. cit.*, s. 218.

²⁶ J. Kleiner, *op. cit.*, s. 99, 102.

²⁷ K. Irzykowski, *op. cit.*, s. 218.

²⁸ T. Burek, *op. cit.*, s. 463–467.

i Kossaka, które Maria Janion nazywa „westernem ułańskim”²⁹, częste w prozie legionowej (na przykład Karol Krzewski, Jerzy Kossowski, Eugeniusz Małaczewski), pełne stereotypowych wyobrażeń i rekwizytów („ulań, konik, szabelka, dziewczucha” – według Nałkowskiej³⁰). Jako portret tego nurtu niech posłuży cytat z *Zielonej kadry* Jerzego Kossowskiego: „Groza śmierci uleciała w popłochu przed życiem, przed jego siłą i zdrowiem: przed serdecznym, niepomahowanym śmiechem”³¹. Drugą najliczniej reprezentowaną kategorię stanowiły teksty o tendencjach tyrtejsko-romantycznych, gloryfikujące wojnę i żołnierski „czyn”, podkreślające łączność obecnych wydarzeń z poprzednimi zrywami niepodległościowymi, szczególnie tradycją powstań narodowych (na przykład Juliusz Kaden-Bandrowski, Stanisław Rostworowski, Zygmunt Kisielewski, Andrzej Strug). Wittlin tak komentuje polską twórczość wojenną w 1928 roku:

Każdy naród, który czynnie przeżył wojnę światową, posiada w swoim dorobku tzw. literaturę wojenną. Przeważnie są to pamiętnikarskie wrażenia i opisy osobistych doznań, podlane tzw. sosem patriotycznym lub pacyfistycznym. (...) W literaturze polskiej, z przyczyn dość zrozumiałych, mamy do czynienia na ogół z samym tylko sosem, który w większej ilości jest nie do spożycia³².

Jak wskazuje Janion, w literaturze czasu wojny na pierwszy plan wybijają się kluczowe dla kultury polskiej opozycje: między wieszczem a artystą, oficjalnością a prywatnością, walką i Sprawą a sprawami i przeżyciami jednostki³³. Jeśli więc szukać zindywidualizowanych reprezentacji doświadczenia wojennego, muszą się one znaleźć na antypodach dwóch wspomnianych nurtów, które wojnę traktują nie tyle jako wieloaspektową sytuację, z którą poradzić musi sobie jednostka, ile właśnie jako ofiarę, służbę „Sprawie”, poświęcenie się „rzeczy wspólnej”, pole dla bohaterstwa, żołnierskiego temperamentu i woli działania, a w przypadku nurtu westernowego dodatkowo jako męską przygodę. Ponadto panująca pod auspicjami nowego państwa ideologia zbrojnego czynu, militaryzacji i kultu żołnierza kwalifikowała głosy polemizujące z jednoznacznie pozytywnym wizerunkiem wojny jako propagujące słabość, defetyzm i tchórzostwo, pejoratywnie wartościowany „pacyfizm”³⁴. Owa „pacyfistyczna” w kategoriach politycznych literatura musiała też znaleźć odpowiednią artystyczną dykcję, odmienną od panującej poetyki podmiotu zbiorowego. Polemika z jednoznacznie pozytywnym, „moralnym” obrazem wojny odbywała się zatem za pomocą środków prozy psychologicznej (Zofia Nałkowska), „dokumentarnego odheroizowania”³⁵

²⁹ M. Janion, *Wojna i forma*, [w:] *eadem*, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa 2007, s. 36.

³⁰ Z. Nałkowska, *Tajemnice krwi*, [w:] *eadem*, *Opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 235.

³¹ Cyt. za: T. Burek, *op. cit.*, s. 472.

³² J. Wittlin, *Dwie powieści wojenne*, [w:] *idem*, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 468.

³³ M. Janion, *op. cit.*, s. 26.

³⁴ Co, tak jak w przypadku szoku artyleryjskiego, dawało pole do licznych stereotypowych i ksenofobicznych wyobrażeń. Por. np. antysemickie uwagi o żydowskim pacyfizmie w katolicko-narodowym dzienniku „Orędownik” z 1939 roku: http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/21807/Orędownik_1939_nr033a.pdf (data dostępu: 20.10.2014). Por. też ankietę „Literatura a żołnierz” przeprowadzoną wśród polskich pisarzy przez „Polskę Zbrojną” w 1938 roku.

³⁵ M. Lalak, *op. cit.*, s. 192.

(Strug, Stanisław Rembek, Stefan Żeromski, Kazimierz Wierzyński), poetyki ekspresjonistyczno-naturalistycznej i dekonstrukcji wojennych schematów (ponownie Strug, Jan Żyznowski, Józef Wittlin). Co ciekawe, i w tym przypadku prognozy Irzykowskiego i Kleinera znalazły swoje potwierdzenie: rewizje wojennych stereotypów w większości przypadków „rodzą się ze wspomnienia”, obejmując przede wszystkim dzieła literackie powstałe przynajmniej kilka lat po wojnie, wywołane zarówno rozczerwaniem sytuacją w kraju okresu pokoju³⁶, jak i – w duchu forsowanej tu interpretacji – opóźnionym działaniem wojennej traumy. Przeżycie wojny dotyka dialektyka pamięci i zapomnienia: „Jak to się stało, że zapomniano tak doszczętnie, tak niehumanie o doznanej krzywdzie?”³⁷ – pyta narrator w napisanym w ekspresjonistycznej manierze wstępie do zbioru opowiadań *Klucz otchłani* Andrzeja Struga z 1929 roku. „Fałsz posiada potężnego sojusznika w kruchości ludzkiej pamięci – wtóruje mu Józef Wittlin. – Wiedział o tym sam Barbusse, gdy w *Ogniu* nazwał człowieka maszyną do zapomniania”³⁸. Po okresie powojennej niepamięci jednak, pisze Strug, pojawiła się wśród ludzi „jakaś troska niepoznana”, „ogromna, ponura nieobecność” zaczęła mieszać się do snów i wkradać w chwilach znużenia, „dręcząc duszę jakąś nieznaną, niezawinioną krzywdą”, wreszcie – „świat zapełniły widma” (*KO*, s. 9, 10).

Tę widmową, opóźnioną obecność traumy Wielkiej Wojny w polskiej literaturze dwudziestolecia chciałabym pokazać na trzech przykładach: dylogii Jana Żyznowskiego *Kamienie ugorne* (1924) i *Z podglebia* (1925, wyd. pośmiertne), opowiadania *Klucz przepaści* Struga ze wspomnianego tomu, wreszcie – wybranych artykułach Józefa Wittlina i jego pracy nad kształtem *Hymnów* (1920).

Jako pisarz Żyznowski (malarz i krytyk sztuki) zadebiutował krótkim tomem żołnierskich wspomnień *Krwawy strzęp* w 1923 roku. Żołnierska proza relacjonująca dzieje polskich ochotników we Francji, którzy utworzyli osobny oddział Legii Cudzoziemskiej, do pewnego stopnia realizuje powszechną poetykę tego typu zapisków: Żyznowski stara się rzetelnie przedstawić rok trudnej służby w obcej armii, opowiada o bohaterstwie polskich legionistów i o łączących ich głębokiej przyjaźni i wzajemnym oddaniu, pisząc w pierwszej osobie, często znika za żołnierskim „my”. W kilku miejscach jednak narrator porzuca wspomnieniowy ton na rzecz czasu teraźniejszego i szybkich chronologicznych przeskoków. Dzieje się tak przede wszystkim w chwilach osobistych wstrząsów: kiedy relacjonuje śmierć jednego z kolegów, a zwłaszcza w jedynym dłuższym opisie starcia z Niemcami w okolicach Bouzy, gdzie zginęła większość towarzyszy Żyznowskiego z oddziału³⁹. Co więcej, w opisie bitwy pierwszoosobowy narrator jakby wycofuje się, nie komentuje kolejnych wypadków z własnej perspektywy. Nie poznajemy jego doświadczeń – relacjonuje krwawe starcie z pozycji wszechwiedzącego obserwatora, w większości przypadków zaimek „my” zamieniając na „naszych” i „Polaków”. Traumatyczne, szczególnie bolesne przeżycia skrywają się pod zmienioną poetyką i odpersonalizowaniem narracji, stając się elementem

³⁶ Por. np. J. Wittlin, *Ze wspomnień byłego pacyfisty*, [w:] *idem, Orfeusz w piekle XX wieku*.

³⁷ A. Strug, *Klucz otchłani*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 11 (dalej cyt. *KO* i numer strony).

³⁸ J. Wittlin, *Śmierć Barbusse'a*, [w:] *idem, Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 509.

³⁹ Por. J. Żyznowski, *Krwawy strzęp. Wspomnienia bjończyka*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1923, s. 90, 116–120.

bezosobowej relacji z frontu. Do tematyki wojny na froncie francuskim Żyznowski wraca w powieściowym dyptyku. Swoim bohaterem czyni Seweryna Witana – dwudziestokilkuletniego subiekta, który aby zabezpieczyć finansowy byt swój i kochanki, morduje przełożonego, a następnie ucieka do Francji, by tam, w szeregach Armii Cudzoziemskiej, spędzić cztery lata w okopach. Inspirowane przeżyciami Żyznowskiego we Francji i zawartymi tam znajomościami powieści mają skreślić portret człowieka całkowicie wyniszczonego przez wojnę: uzależnionego od rozlewu krwi, wielokrotnie ranionego, który nie potrafi wrócić do normalnego życia. Choć napisane w miejscami nieznośnej naturalistyczno-ekspresjonistycznej manierze i fabularnie mierne, *Kamienie ugorne* i *Z podglebia* w interesujący sposób korespondują z żołnierskimi *Strzепami krwi*. W obu częściach dylogii kulejąca fabuła jest jedynie pretekstem do portretu Seweryna, którego wojna naznaczyła „niewidzialnym znakiem, hieroglifem tajemniczym, nieodcyfrowanym i straszącym resztę ludzi”⁴⁰. W części pierwszej obserwujemy Seweryna walczącego na froncie i dochodzącego do siebie po rozlicznych obrażeniach w szpitalu – wielokrotnie odznaczany za zasługi bojowe, Seweryn cierpi na zaniki pamięci i całkowite zobojętnienie wobec zewnętrznego świata – „ponurą odrętwę” (*KU*, s. 340). „Ja zupełnie straciłem pamięć – zwierza się opiekującej się nim pielęgniarkie – są na przykład chwile, kiedy nie mogę sobie przypomnieć daty żadnego wypadku, lecz co gorsza to żadnego nazwiska moich kolegów z kompanii...” (*KU*, s. 306). Kiedy po silnym (i tajemniczym) ataku nerwowym Sewerynowi zdaje się wracać świadomość dawnego siebie i postanawia on wrócić do Polski, zostaje zmuszony do ponownego wyjazdu na front. Druga część dylogii ukazuje Seweryna kilka miesięcy po zakończonej kampanii wojennej – narzeczona Helena Kosińska znajduje go ciężko rannego w wojskowym szpitalu w Biarritz. Seweryn ma amputowaną rękę i nogę „i cały jak szmata”⁴¹. I choć opuściwszy szpital, pytany przez zgromadzonych na stacji kolejowej gapiów, dumnie pokazuje wojskowe medale za zasługi, po chwili mówi: „Co tu wiedzieć. Te dwa kikuty...” (*ZP*, s. 186). Obserwujemy powrót Seweryna do Polski i jego wewnętrzną agonię: początkowo jest całkowicie zobojętniały, po czasie zaczyna go dręczyć obsesja na punkcie własnego kalectwa i zazdrość o Helenę. Ta jakby zaraża się traumą ukochanego – w akcie histerycznej ofiary ścina włosy i kaleczy sobie twarz. Żyznowski nie dokończył *Z podglebia* – dramatyczne zamknięcie powieści, w którym Seweryn wiesza się na pasku, dodano z jego noweli *Omyłka*, będącej szkicem do powieści. Wizji strauumatyzowanego podmiotu z dylogii Żyznowskiego w oczywisty sposób sekundują rozpoznania Freuda dotyczące nerwicy pourazowej: trauma wojenna nakłada się na jego wcześniejsze przeżycia – zamordowanie przełożonego, ale także na tajemniczą „kontuzję”, o której świadczyć ma jego nerwowy atak w szpitalu. Same tytuły odwołują się do psychoanalitycznej symboliki: kamienie ugorne to owe psychiczne rany, które tkwią w psychice bohatera, nieświadomym „podglebiu”, nigdy nie przedostając się do jego świadomości i objawiając się tylko za pomocą symptomów. Pod względem formalnym powieści Żyznowskiego nie stoją raczej w artystycznej awangardzie – jednak naturalistyczna dykcja połączona z ekspresjonistycznymi metaforami i licznymi figurami

⁴⁰ *Idem, Kamienie ugorne*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1924, s. 338 (dalej cyt. *KU* i numer strony).

⁴¹ *Idem, Z podglebia*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1925, s. 176 (dalej cyt. *ZP* i numer strony).

zamilknięcia, a także wzmagająca się pod koniec drugiej części fragmentaryczność narracji oddają w pewien sposób strauumatyzowaną psychikę protagonisty.

Z zupełnie innym przypadkiem narracji o wojennej traumie mamy do czynienia w *Kluczu przepaści* Andrzeja Struga. W poprzedzonym ekspresjonistyczną uwerturą o powstających z grobów widmach nieznanych żołnierzy Wielkiej Wojny opowiadaniu traumatyzacji poddany zostaje cały świat przedstawiony: zarówno krajobraz – na ustroniu opuszczonej i spalonej wsi ostało się pięć chałup, z których dobywa się niesłabnący fetor rozkładających się ciał pozostawionych tam na własny los chorych na cholera – jaki i bohaterowie: jedynymi mieszkańcami tego przekłętego miejsca, gdzie wszędzie walają się trupy, są rodzina chłopca Chrało, którego córkę Karolkę zgwałcił oddział niemieckiego wojska, oraz Żyd Zielony, który utracił na początku wojny całą rodzinę i którego każdej nocy dręczą upiory. Dla nich wszystkich to miejsce zesłania – nikt nie pochodzi stąd, znaleźli się tutaj, uciekając przed frontem ze swoich wsi. Poza tym obok wsi stacjonują dwa oddziały wojska – niemieckiego i rosyjskiego. Poznajemy ich dwóch przedstawicieli: Hansa Gröninga, który z obawy, że znów zostanie wysłany do okopów na froncie zachodnim, postanawia oddać się w rosyjskie ręce, oraz Rosjanina Jefimowa, mającego podobne plany wobec oddziału niemieckiego. Poza tym po wsi błąka się w towarzystwie białego pieska oszalały kapitan Smurow, który sławny ze swojej waleczności i brawury, pewnego dnia ucieka, słysząc głosy, które objawiają mu, że wojna jest spełnioną apokalipsą. Przez większość opowiadania Strug operuje personalną narracją, zmieniając co chwila punkty widzenia i ukazując wydarzenia z perspektywy kolejnych bohaterów, i tworzy coś w rodzaju traumatycznej groteski, w której dramatyczne przeżycia bohaterów splatają się w fantastyczne fabularne przebiegi. Smurow wdrapuje się na dzwonnice, wiedziony wewnętrznym światłem, Gröning poddaje się Jefimowowi, który poddaje się jemu, rodzina Chrało próbuje dostać się do okopów któregośkolwiek wojska, by wydostać się z przekłętej wsi. Ostatecznie o zupełnie opuszczonej osadzie rozgrywa się krwawa bitwa, Karolka, ścigana przez rosyjskich żołnierzy, by uniknąć kolejnego gwałtu, skacze do studni, Chrało ginie, a jego żonę i kilkuletnią wnuczkę gwałcą żołnierze. Ponura ironia Struga pokazuje wojnę jako splot bezsensownego okrucieństwa i cierpienia, kapitan Smurow, otrzeźwiawszy ze swego szaleństwa, mówi do jednego z towarzyszy: „Ja sam o sobie nic nie wiem – czyli ja żyję, czy nie... (...). Nie ma morowców – na każdego przyjdzie kolej!” (*KO*, s. 117). W kodzie zbioru *Ci, co pamiętają* Strug pisze poniekąd o swoich bohaterach:

Ani żywi, ani umarli, niepotrzebni, uciążliwi, oni są uosobionym pomnikiem wszelkiej zbrodni. W nich zaklęta jest pamięć wojny, niezatarta i wiecznie jęcząca, do ostatniego dnia ich ziemskiego istnienia. Wszystko pamiętają, oni jedni za wszystkich. Nie mają nic na świecie poza swoją okropną pamięcią. Nie widzą nic z tego, co się dzieje wokoło, i żyją samą, samotną swoją przeszłością (*KO*, s. 271).

Strug czyni traumę zasadą konstrukcyjną całego opowiadania: nie tylko wszyscy bohaterowie noszą jej piętno, również przestrzeń, w której rozgrywają się okrutne wydarzenia, jest zorganizowana wokół zapomnianego miejsca kaźni. Poetyka groteski i hiperbolizacji, personalna narracja, w której traumatyczne wydarzenia zostają jedynie zaznaczone w urwa-

nych zdaniach i gwałtownych umilknięciach, tworzą niezwykle obraz świata skażonego wojną.

Ostatnim bohaterem tego traumatycznego rekonesansu jest Józef Wittlin. Jak zauważają badacze⁴², pierwsza wojna światowa stała się osią jego twórczości: poświęcił jej tematowi nie tylko utwory poetyckie, ale również *gros* artykułów i esejów, a także niedokończoną *Powieść o cierpliwym piechurze*, z której w całości dostępna jest pierwsza część, *Sól ziemi* (1937). Sam Wittlin mówi o sobie, że jego ojczyzną jest nie miejsce, ale czas (według pomysłu Ilji Erenburga) – on jest człowiekiem, który „urodził się z końcem XIX wieku i przetrwał do dnia dzisiejszego, przeżył czas przedwojenny, przeżył czynnie lub biernie wojnę światową oraz jej skutki”⁴³. W twórczości eseistycznej Wittlina szczególnie ciekawe wydają się te teksty, które – nie jak *Wojna, pokój i dusza poety* (1925), *Ze wspomnień byłego pacyfisty* (1929) czy cytowana *Śmierć Barbuse’a* (1935) będące eksplicytnym wykładem poglądów autora na wojnę – dają nie wprost świadectwo owej dręczącej obecności traumy wojennej w jego doświadczeniu. Na szczególną uwagę zasługuje jeden ze szkiców z *Etapów* (1933), podróżniczej prozy Wittlina, w którym autor, zwiedzając muzeum Wielkiej Wojny w Vincennes pod Paryżem, notuje na przykład: „Przez otwarte okna słysząc śpiew ptaków, a łagodne promienie słońca odbijają się w szybach, za którymi leżą pamiątki z pól bitew, z obozów koncentracyjnych, z okopów”⁴⁴. Podobną poetykę zderzania codzienności z tym, co traumatyczne, można odnaleźć we wspomnieniu z wizyty w Lublinie *Sjesta w obcym mieście* (1934):

Taki spokój, taka łagodność ogarnia mnie na tych cichych i czystych ulicach, że trudno mi uwierzyć, iż właśnie tutaj, opodal, w gmachu gimnazjum państwowego, gnieździł się w latach 1914–1918 austriacko-węgierski mózg wojny, AOK, Naczelną Komendę Armii. Stąd, z tego zacisznego ustronia, poprzez bujną zieleń i wonne kwiaty, szły na wszystkie fronty rozkazy, podług których setki tysięcy żywych ludzi przemieniało się w trupy⁴⁵.

Szczególnie jednak ciekawym przykładem dla artystycznego mocowania się Wittlina z wojenną traumą są jego własne redakcje *Hymnów* – wydanych zaraz po wojnie, w 1920 roku, które stały się *locus classicus* dla poetyki ekspresjonistycznej utożsamianej z kręgiem twórców skupionych wokół poznańskiego „Zdroju”. Tom ten stanowił dla pisarza laboratorium nieustających poprawek i artystycznych przeformułowań, towarzysząc mu równocześnie jako materialny zapis przeżytej traumy. Do edycji *Hymnów* z 1978 roku (wydania drugie i trzecie ukazały się jeszcze przed wojną, w roku 1927 i 1929), przygotowanej przez Wittlina w ostatnich latach jego życia, włączonych zostało piętnaście z dwudziestu jeden pierwotnie opublikowanych utworów oraz dodany powstały w latach dwudziestych *Psalm*. Dokonywane przez poetę zmiany dotyczą przede wszystkim interpunkcji (znikają natrętnie powtarzane wykrzykniki, wielokropki, myślniki), układu graficznego i długości utworów – Wittlin usuwa często całe strofy, inne łącząc w mniej regularne całości o dłuższej

⁴² Por. przyp. 1.

⁴³ J. Wittlin, *Na marginesie książek Josepha Rotha*, [w:] *idem, Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 471.

⁴⁴ *Idem, Wojna w Vincennes*, [w:] *idem, Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 231.

⁴⁵ *Idem, Sjesta w obcym mieście*, [w:] *idem, Orfeusz w piekle XX wieku*, s. 267.

frazie. W niektórych przypadkach dodaje słowa lub wersy, które zmieniają wydźwięk utworu. Najmocniejszym jednak przykładem eksperymentów Wittlina z formą jest otwierający tom wiersz *Przedśpiew*. Porównajmy jego dwie pierwsze strofy w dwóch redakcjach⁴⁶:

Jeszcze jest we mnie krzyk
ginących bataljonów
I pamięć z trzaskiem rozwalonych tronów –
A już przybywam, a dążę, a spieszę,
Obładowany jukiem świeżych plonów.

Jeszcze drga we mnie gorącość pożarów
Otchłannych piekieł i jeszcze mnie dławi
Ohyda krwawych, zatrutych oparów –
A już przynoszę wam moc cudnych darów,
Darów bez liku – – – –

Bądźcie mi łaskawi.

(wydanie z 1920 roku)

Jeszcze jest we mnie krzyk ginących batalionów
I pamięć z trzaskiem rozwalonych tronów.

Jeszcze mam w płucach gaz i proch, i pożar
Świata, co w gardle każde słowo dławi.

(wydanie z 1978 roku)

Wiersz nie tylko ulega radykalnemu skróceniu i traci refreniczne wersy o przynoszeniu darów – wyrugowane zostają również zamilknięcia i zredukowany do minimum układ graficzny. Młodopolską, symboliczną „gorącość pożarów otchłannych piekieł” zamienia Wittlin na lapidarną enumerację „gaz i proch, i pożar”, którą uzupełnia rzeczownikowa przydawka „świata”, przerzucona do następnego wersu, co nie tylko pozwala na podwójną lekturę frazy (dosłowną i metaforyczną), ale sugeruje również skażenie wojenną traumą całego świata dostępnego podmiotowi, świata, „co w gardle każde słowo dławi”. Zmiany wprowadzone przez pisarza dobrze pokazują, jak zmieniać może się artykulacja traumatycznego doświadczenia: kiedy w latach dwudziestych XX wieku traumatycznym idiomem jest noszący znamiona poetyki młodopolskiej ekspresjonizm i naturalizm (czego przykładem są też analizowane wyżej teksty prozatorskie), wydarzenia drugiej wojny światowej radykalnie zmieniają poetykę ekstremalnego doświadczenia: sztucznie brzmiące poszarpane zdania i myślniki oraz estetykę krzyku, metafor i hiperbolizacji zastępuje zwięzła dykcja białego wiersza operującego przede wszystkim napięciami w obrębie syntaksy⁴⁷.

Jak starałam się pokazać, doświadczenie pierwszej wojny w polskiej literaturze dwudziestolecia zasługuje na ponowną lekturę: ta paradygmatyczna trauma nowoczesności jest bowiem dla tego okresu stale powracającym, istotnym punktem odniesienia, a dla wielu

⁴⁶ *Idem*, *Hymny*, Zdrój, Poznań 1920, s. 7; *idem*, *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 23. Pierwszy na różnice w redakcjach hymnów zwrócił uwagę Michał Sprusiński – zob. M. Sprusiński, *Samotny poeta wojny i pokoju*, „Twórczość” 1978, nr 12, s. 121; por. też I. Maciejewska, *op. cit.*, s. 493–494.

⁴⁷ W tym kontekście na uwagę zasługuje fakt, że opracowujący edycję *Poezji* Wittlina Józef Rogoziński porównuje *Hymny* do *Czerwonej rękawiczki* T. Różewicza (J. Rogoziński, *O poezji Józefa Wittlina*, [w:] J. Wittlin, *Poezje*, s. 11). Analogia wydaje się na tyle przekonująca, że powtarzają ją w swoich interpretacjach przywoływani M. Sprusiński i I. Maciejewska.

autorów – przedmiotem ponawianych prób artystycznego i biograficznego przepracowania. Pojawiające się jako motto dwa cytaty z książek, których powstanie dzieli interwał siedemdziesięciu lat, pozwala nie tylko pomyśleć o historii dwudziestowiecznej jako polu cyklicznych powrotów, ale przede wszystkim zauważyć dialektyczny związek między dwoma największymi traumami historycznymi, które kształtują dzisiejsze myślenie o sposobach doświadczania.

Bibliografia

- Armstrong T., *Modernism: A Cultural History*, Polity Press, Cambridge 2005.
- Bolecki W., *Modalności modernizmu. Studia – analizy – interpretacje*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012.
- Burek T., *Problemy wojny, rewolucji i niepodległości w zwierciadle prozy narracyjnej*, [w:] A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski (red.), *Literatura polska 1918–1975*, t. I: 1918–1932, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995.
- Caruth C., *Introduction*, [w:] eadem (red.), *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995.
- Caruth C., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.
- Dean C.J., *Aversion and Erasure: The Fate of the Victim after the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca–London 2010.
- Didi-Huberman G., *Strategie obrazów. Oko historii I*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2011.
- Felman S., Laub D., *Testimony: Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, London–New York 1992.
- Franczak J., *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007.
- Freud Z., *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
- Fryde L., *O prozie Wittlina*, [w:] idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1966, pierwodruk: „Ateneum” 1939, nr 3.
- Irzykowski K., *Wpływ wojny na literaturę. Horoskopy i zadania*, „Myśl Polska” 1916, z. 3.
- Janion M., *Wojna i forma*, [w:] eadem, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa 2007.
- Kielak D., *Wielka wojna i świadomość przełomu. Literatura polska lat 1914–1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2001.
- Kleiner J., *Pod wrażeniem wojny i „Księgi ubogich”*, [w:] idem, *Szttychy*, Gebethner i Wolff, Lwów–Warszawa–Kraków 1925.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Lalak M., *Proza lat 1914–1939 wobec wojny i sposobów jej wyrażania*, [w:] W. Bolecki, E. Kuźma (red.), *Literatura wobec niewyraźnego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998.
- Lays R., *Traumatic Cures: Shell Shock, Janet, and the Question of Memory*, „Critical Inquiry” 1994, vol. 20, no. 4.

- Luckhurst R., *The Trauma Question*, Routledge, London–New York 2008.
- Loch E., Stępnik K. (red.), *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.
- Maciejewska I., *Doświadczenie wielkiej wojny – Józef Wittlin*, [w:] eadem (red.), *Poeeci dwudziestolecia międzywojennego*, t. II, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.
- Maciejewska I., *Proza polska lat 1914–1918 wobec wojny światowej*, [w:] eadem, *Rewolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905–1920*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1991.
- Malabou C., *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage*, przeł. S. Miller, Fordham University Press, New York 2012.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007.
- Nałkowska Z., *Tajemnice krwi*, [w:] eadem, *Opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 1984.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Olszewska M.J., *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.
- Rogoziński, *O poezji Józefa Wittlina*, [w:] J. Wittlin, *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Rozmus J., *Żołnierskie narracje o wojnie światowej 1914–1918. Strzelcy, legioniści, Polacy w armii austro-węgierskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013.
- Sheppard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Universitas, Kraków 2004.
- Sprusiński M., *Samotny poeta wojny i pokoju*, „Twórczość” 1978, nr 12.
- Stępień M., *Inwalida pierwszej wojny światowej (o Józefie Wittlinie)*, [w:] E. Loch, K. Stępnik (red.), *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.
- Stępnik K., *Rekonesans. Studia z literatury i publicystyki okresu I wojny światowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997.
- Strug A., *Klucz otchłani*, Czytelnik, Warszawa 1957.
- Volkov S., *Pomysł na nowoczesność. Żydzi niemieccy w XIX i na początku XX wieku*, przeł. J. Górny, P. Pieńkowska, Wiedza Powszechna, Niemiecki Instytut Historyczny, Warszawa 2006.
- Whitehead A., *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004.
- Wittlin J., *Hymny*, Zdrój, Poznań 1920.
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Wittlin J., *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Żyznowski J., *Kamienie ugorne*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1924.
- Żyznowski J., *Krwawy strzęp. Wspomnienia bajończyka*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1923.
- Żyznowski J., *Z podglebia*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1925.